DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

12. HEFT DRESDEN, 1. DEZEMBER 1919 1. JAHRG.

DAS WESEN DER NEUEN LYRIK

Von Herbert Kühn

Spätere Tage einmal werden unsere Zeit als einen der größten Abschnitte der Weltgeschichte empfinden. Eine alte Zeit ist hinter uns versunken, eine alte Kultur ging zu Ende. Wir stehen heute vor neuem Land, vor neuen Zielen, neuen Aufgaben. Eine neue Sonne ist uns erwacht. Der neue Mensch ist aufgestanden.

Es ist ein Wandel eingetreten in der Art des Denkens, ein Wandel in der Geisteshaltung, und diese Revolution des Geistes steht nicht nach jener anderen Revolution, ja, sie ist ihre Voraussetzung, ihre Bedingung.

Der Künstler ist das Gewissen der Zeit, er ist der Erfühler der feinen Äste, er ist der Deuter der leuchtenden Sterne, der Seher des Lebens und seiner Gestalt. Der Künstler geht seiner Zeit vorauf, glühende Fahne, die lodernd den Weg weist zu neuen Gestaden. Er gibt die „Synthese des Inhalts der Zeit" (Hugo von Hofmannsthal), und aus der Synthese erwächst die Bewußtheit der Forderung des Kommenden. Denn das Wesen des Künstlers ist, daß er gestaltet das, was die andern nur dumpf, im Unterbewußtsein des Lebens, erahnen.

Der Künstler geht seiner Zeit vorauf. Lange ehe die Krönung einer materialistischen Epoche, der Weltkrieg, die Unmöglichkeit des Fortschreitens auf diesem Wege deutlich dartat, lange ehe die herrschende Weltanschauung zusammenbrach, stand der schauende Künstler, der Künstler, der die Verantwortung Generationen gegenüber in sich fühlt, mit aller Entschiedenheit, klar und zielbewußt, g e g e n die Zeit.

1910 ist das Geburtsjahr des Expressionismus. 1910 malte Picasso, 1910 sind auch die Futuristen in Italien, in Deutschland erscheint neu die „Aktion" und der „Sturm". 1910 ist das Jahr, in dem der Kampf gegen eine Welt klar und sichtbar heraustrat und seinen Willen gewann in den Erscheinungsformen der Kunst.

Expressionismus ist ein Schlagwort, ein Schlagwort, das viel und nichts besagt. Es birgt alle Gefahren in sich, die jedem Schlagwort anhaften, die Gefahren der Veräußerlichung, der Erstarrung, der Festlegung auf nur einen Punkt. Trotzdem ist das Wort unentbehrlich, aber man kann es nur anwenden, wenn man immer deutlich schaut die Lebenssphäre, aus der es herauswuchs, den gesamten Umfang und Inhalt seines Bedeutungscharakters.

Ursprünglich nur als Gegensatz gegen Impressionismus gebraucht, ist es allmählich zum Ausdruck einer geistigen Welt geworden.

Eine Geisteshaltung, die den hegelschen Entwicklungsgedanken im Mittelpunkt ihres Gesichtsfeldes hatte, ist endgültig für uns abgetan. Wir glauben nicht an den Fortschritt, wir glauben nicht an die Entwicklung, wir sehen den Menschen im Mittelpunkt und sein Ringen um den Gedanken der Welt. Und in Wellenlinien gleichsam steht bald die Welt, bald das Ich im Blickpunkt des Bewußtseinsgehaltes.

War es im Mittelalter das Ich, das das Herz der Welt war, das rang und das sich quälte mit sich selbst und seinem eigenen Wert, den es als Gott objektivierte, dann ist es mit dem Beginn der Renaissance der Gedanke der Welt, der den Menschen ergreift und ihn hineinstößt in das erwachende Leben einer neuen Zeit. Es ist die Erkenntnis des endlichen Ich, die erwächst machtvoll gegenüber der alten Gotik, der Mystik und der Versunkenheit einer Zeit, die das unendliche Ich in den Zentralpunkt ihrer Geisteshaltung stellte.

Die Gotik ist die Zeit des unendlichen Ich, der gotische Dom schreit empor, glüht auf zu Gott, sucht, irrt, fragt, steigt steil auf und fällt senkrecht, zuckend, zitternd wieder zurück. Niemals gibt die Gotik das gleiche Motiv, in immer neuen Abwandlungen, immer neuen Ausdrucksformen erwacht es immer wieder neu, aus sich her quellend, aus sich her blühend, fragend, tastend, dann laut schreiend, zu ihm hinauf, dem Ewigen, zu Gott. Der gotische Mensch steht im Absoluten, das im Ich gefühlt wird und das er objektiviert als Gott. Der gotische Mensch lebt das Unendliche. Sein Raum ist aufgelöst, die Mauern zu Pfeilern geworden, die wachsen, lodernder Rhythmus,

glühendes Wollen, rasende Macht empor in den Raum. Scheinbar chaotisch, lebt alles im Rhythmus, scheinbar zerbrechend, baut alles Gesetz. Dem gotischen Menschen ist das Unendliche zugleich das Gesetz. Sein Suchen ist nur sein Wollen des Ganzen. Die Gotik ist die Bewegung, aber diese Bewegung sucht die Ruhe, wird selbst zum Gesetz. Das Gesetz ist der gotischen Welt so immanent, daß es nicht mehr als Forderung daneben steht, daß sie in der Erregung das Gesetz offenbart. Die Geste der Madonnen, die Linie ihrer Bewegung, der Rhythmus des Bildes, der Fluß des Gewandes — das scheinbar Einmalige ist das Gesetz.

Wie anders die Renaissance! Die griechische Form erwacht. Die Horizontale gegenüber der Vertikalen. Die gesuchte Komposition des Bildes. Die scheinbare Ruhe gegenüber einer Bewegung, die nach außen strebt und das Leben ergreift. Das endliche Ich ersteht, die Welt, das Leben, die Kraft des Menschen, die Unwelt, Natur. Das Unendliche verblaßt, und der Sinn der Gotik geht langsam ein.

Hier ist die eine große Revolution im Denken, der Kulturhaltung der Menschheit, und heute erleben wir eine zweite.

Denn wie die Gotik sich langsam auflöste in ihren Stufen: Mystik, Exaktheit, Überschwang, so verging die Entwicklung, die mit der Renaissance begann an ihren Stufen: Barock, Romantik, Impressionismus.

Die letzte Stufe ist immer die höchste Steigerung des Wertes, die zum Unwert führt und zum Umschlagen in eine andere Welt.

So grundverschieden Renaissance und Impressionismus sind, so haben sie doch mehr als ein Gemeinsames, das sie bei der Überschau der Kulturtatsachen der Jahrhunderte deutlich in eine Linie stellt. Es ist die gleiche Schätzung des Hier, das Verlegen des Schwerpunkts des Lebens in die Welt, in das Diesseits, jegliche Ausschaltung des unendlichen Ich. —

Der Impressionist verschwindet ganz hinter seinem Werk. Der Mensch ist vergangen. Nur noch die Realität hat Leben. Natur, Naturalismus ist das Schlagwort der Zeit.

Die Philosophie der Zeit kennt keine Probleme mehr, die Materialisten und Positivisten oder gar Haeckel haben sie alle

gelöst — es gibt eben nur die Probleme der Realität; alle Metaphysik ist verpönt, ja, nicht einmal das Wort metaphysisch kommt vor.

Technik, Naturwissenschaften erfüllen das Denken, und das unendliche Ich ist gestorben. Es ist die Zeit der Passivität des Menschen, die Zeit der Knechtung, da der Mensch sich beugte vor den Dingen, da er die Dinge für höher achtete, als sich selbst.

Der Maler malt nicht sich selbst, nicht seine Seele, sondern die Dinge, möglichst „objektiv", mit Ausschaltung seiner selbst, niemals das Wesen. Den Moment, das Plötzliche, das Verschwimmende, den Augenblick. Farbflecke: Analyse.

Der Dichter stellt nicht die Einheit dar, sondern das Leben so wie es ist, den Ausschnitt, den Moment, das Vergehende, den Dialekt: die Prosa.

Der Musiker ahmt nach die Töne der Alpen zum Beispiel, das Rauschen, den Glockenklang.

Kann es eine Zeit geben, die passiver ist, eine Zeit, die noch mehr untergeht in der Einzelheit und ihren Nebensächlichkeiten, die noch mehr abhängig ist von den Dingen und ihren Relationen?

Der Impressionismus ist die letzte Konsequenz einer Welt, die begann in der Renaissance und die das Unendliche vertrieb und die Gott tötete.

Und deshalb mußte sie sich selbst vernichten. Denn der Geist ist das Letzte, und der Geist ist das Erste, und wer ihn vernichten will, tötet sich selbst. Im Anfang war das Wort.

Eine Zeit, die den Geist so durchaus verleugnet hatte, konnte nur vergehen — endgültig — durch eine Explosion. Der Weltkrieg war eine letzte Folge und war zugleich der Todesstoß.

1910, als Picasso es wagte, den Geist selbst, das Gesetz, das Ewige, kristallinisches Wachsen aus innerem Zentrum zu malen, damals begann die Revolution. Als Kandinsky die Seele malte, die Landschaft des Ewigen, das Sein des Wertes, da begannen Sehende zu ahnen, daß eine neue Zeit begänne, eine Zeit, in der der Mensch erwacht.

Das unendliche Ich erstand!

Das unendliche Ich lohte empor, rasend, berstend, die Himmel erfassend, leuchtende Fackel.

Der Künstler geht seiner Zeit vorauf.

Die Dichter der Aktion standen bewußt gegen eine Zeit, die es zu vernichten galt, gegen eine Zeit, von der sie klar erkannten, daß sie zum Abgrund führen mußte.

Die Zeit war da noch nicht erfüllt. Noch lag man vor dem Gotte Technik auf den Knieen, noch berauschte Schnelligkeitsrekord und Truppenaufmarsch alle Herzen. Noch betete man gläubig zu der Schlagkraft eines Heers.

Und wie auf anderen Gebieten, so löste sich auch hier die aufgespeicherte Gewalt und tötete am Ende sich selbst.

Der Krieg wird einer späteren Zeit das Merkmal sein des Menschen, der sich von den Dingen knechten ließ. Der Mensch, der die Maschinen baut, Gewehre, Lokomotiven und Kanonen, um dann vor ihnen stumm zu knien und zu zittern. Bis plötzlich alle Dinge, die er selbst geschaffen, sich über ihn erheben, bis er die Geister, die er rief, nun nicht mehr los wird, bis sie aus ihren Schlünden Feuer auf ihn spein und Gase schleudern, und bis er haltlos, angstvoll, stumm versinkt ins Grab zu anderen Millionen, die vor ihm schon fielen.

Die Dinge haben sich erhoben hoch über alle Menschen und haben sie vernichtet.

Jetzt sitzen wir auf einem Trümmerhaufen. Groß aber über alle Not wächst Eines auf, weit wie ein Evangelium: schäumend, breitend, verkündend über alle Lande:

Der Mensch ist erwacht.

Jetzt ist es wieder die Idee, die siegt, der Geist erhebt sich neu, und die Gewalt versinkt. Die Materie ist zerbrochen, und Gott kommt neu zu uns.

Wie anders erscheint die Philosophie unserer Zeit. Eucken konstituiert das Geistesleben als ein dem Menschen übergeordnetes, ihn erhöhendes Geschehen. Das Geistesleben ist ihm ein „kosmisches Selbst", das in sich selbst ruht, weltüberlegen, überzeitlich, und doch hineinragt in den Menschen und sein naturhaftes Wesen. Es ist ein Rückgang auf das Wesenhafte, auf den Selbstwert, auf das Unendliche.

Auch Bergsons Ausgang bildet das Erlebnis des Ich. Ihm ist die Philosophie das Wissen vom Absoluten des Lebens. Das Denken wird ihm zur künstlerischen Intuition, deren Geltung er

aus der Mystik zu deduzieren sucht. Das Ich ist die reine Dauer (durée réelle), die lebendige Ewigkeit (éternité vivante).

Husserl und die Phänomenologie fordern die Wesensschau, den Rückgang auf das Absolute, der das Tatsächliche dahingestellt sein läßt, um das Wesen, den „noematischen Kern" des Seienden oder Nichtseienden, zu erfassen.

Der Mensch ist erwacht. Das unendliche Ich.

Dies ist die Grundvoraussetzung, das Innerste des Gehaltes, von dem aus alles Weitere wie Ausstrahlungen des Einen sich ergibt.

Dies ist das Wesen, das uns alle wie eine gemeinsame Mauer umfaßt. Hat jemals eine Dichtergeneration Furchtbareres erlebt, hat jemals eine Dichtergeneration mehr gelitten an dem, was allem Geistigen entgegensteht: an der Materie? Hat jemals eine Dichtergeneration einen größeren Sieg, ein größeres Aufleben des Un-Geistes ertragen müssen?

All unser Leid kam aus der Zeit, all unser Denken stand gegen die Zeit, nichts verband uns mit ihr, die wir die Ausgesonderten, die Sehenden waren, die wir in jedem Hurrarufen, in jedem Fahneschwingen den Mord des Menschen an dem Menschen sahn.

So kam das Politische in unsere Kunst. Dieser Zug ist eine der ersten Ausstrahlungen aus dem innersten Moment der Geisteshaltung: dem Rückgang auf das unendliche Ich.

Dieses Politische ist nicht Parteipolitik, nicht Lösung von Reichstagsfragen — es ist das Letzte, das Höchste: Die Wendung des Menschen zum Menschen. Es ist der größte Gegensatz zum Krieg — zu allem Morden, zu aller Vernichtung. Es ist die Schätzung des Menschen im Menschen, die Erhöhung des Menschentums in eine andere, geistige Welt. Diese Kunst mußte sich gegen eine Regierung wenden, die immer noch die Gewalt vertrat, diese Kunst mußte aufragen, steil erwachsen gegen den Staat, für Menschentum, für Freiheit, für das Herz.

Denn nicht der Staat schafft die Menschen, sondern die Menschen den Staat. Der Staat ist ein Notbehelf, und wenn er zum Götzen wird, ist es die Aufgabe des Sehenden, den Götzen zu zertrümmern.

Die Trägen fortzureißen, aufzubrechen die Schwerfälligen, erwecken, auffordern — das ist ein Wille, der durch viele dieser Werke geht.

Daher das Starke, Schreiende, Lodernde mancher Gedichte, das Aufrütteln aus den trägen Tagen, das Emporreißen des Menschen zu Gott. (Johannes R. Becker, Karl Otten, Ludwig Bäumer u. a.)

Andererseits — und nicht als Gegensatz — erwächst der Gedanke der Liebe. Er ist eine weitere Folge aus innerem Zentrum. Verbrüderung. Hilfe. Bereitschaft. Niemals war eine Zeit so nah dem andern. Die gemeinsame Not bindet gemeinsames Band. Liebende Hand greift über die Welt, aufrüttelnd und verbindend, einigend das, was von sich aus zusammengehört.

Lachend zerbricht die Kluft, die verhetzende Meinung zwischen die Völker spannte, der Grenzpfahlwahn ist für uns abgetan, wir rufen unsere Liebe über die Kämpfenden zu den französischen Brüdern — die Dichter der Franzosen begrüßen uns. J. P. Jouve setzt seinem Buch: „Vous êtes des hommes" das Motto voran: Aux frères ennemis. Und soll ich all die andern nennen: Duhamel, Barbusse, Martinet, Péguy, vor allem Romain Rolland?

Das ist die Ethik, die die neue Kunst von neuem offenbart, und die sich äußerlich schon dartut durch das Zurücktreten des persönlichen „ich", wie es z. B. noch Goethe gebrauchte, zugunsten des „wir", das die Gemeinsamkeit bedeutet.

Wir haßten die Zeit, die uns zur Feindschaft zwingen wollte, die uns des Menschentums berauben wollte und unserer Liebe. Wir haßten eine Zeit, die heuchelnd betete: Liebet eure Feinde, und die das Bajonett zum Angriff schwang. Die Wahrheit wollen wir, die Liebe und die Freiheit.

Und dieser Gedanke verbindet uns Gott. Wir kommen neu zu Gott — erwachte Menschen. Hier ist der dritte große Weg, der unsere Kunst durchzieht. Wenn die Kunst des Impressionismus noch fern von Gott war, wenn sie nur das Außen sah, dann ist im Expressionismus neu der Geist erwacht. Ihn gilt es zu malen, ihn zu dichten, der Geist alleine ist es, der unser Leben umgestaltet. Der Geist bedeutet mehr als die Materie, die Idee alleine siegt. Noch niemals hat ein Bajonett Ideenkraft besiegt, noch niemals hat Gewalt den Geist erniedrigt.

Und so erwachen alle Religionen neu und neu ihr Wort, das alle ganz umfaßt: Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne und nähme doch Schaden an seiner Seele! Wahre Kunst kann niemals unreligiös sein (im undogmatischen Sinne). Die Beziehung des endlichen Ich zum unendlichen Ich ist der Gegenstand der Kunst, genau so wie es der Gegenstand der Philosophie oder der Religion ist. Der Gegenstand ist auf den drei Gebieten der gleiche — nur die Äußerungsform ist eine andere — die Kunst verwendet das Symbol, die Philosophie den Begriff und die Religion die unio mystica. Jede wahre Kunst ist so von sich aus Religion.

Wie viel mehr der Expressionismus, der das Unendliche in so gesteigerter Intensität neu erobert hat, wie man es seit der Gotik nicht mehr kannte.

Die Romantik noch suchte das Unendliche, tastete, fühlte nach ihm — der Expressionismus hat das Unendliche, absolut, als Besitz. (Vgl. besonders die Malerei: Kandinsky, Picasso, Dexel, Albert-Bloch, Klee usw.)

Es ist kein Zufall, wenn auch äußerlich religiöse Motive heraustreten (z. B. bei Däubler, Max Herrmann, Heynicke, Edlef Köppen u. a.)

Auch in den Schöpfungen, die nicht das Religiöse äußerlich tragen, bildet es sich immanent als ein Wesensbestandteil. Denn das eigentlich Dargestellte ist nicht das Objekt, das Motiv, sondern der übergeordnete Wille, der der Ausdruck ist und der sich in Erscheinung, Geste und Haltung formt. Es ist das Gesetz, das ewige, daß sich selbst als tiefstwirkende Kraft in der Bewegung und im Leben, in der Tausendfältigkeit der Erscheinungen als geheimnisvolle, mystische Gewalt offenbart.

Von hier aus deutlich führen Wege zu der Mystik, als der vierten Folgerung aus dem Zentralbegriff.

Eine Mystik ist erstanden, wie sie Europa seit Jahrhunderten nicht kannte. Eine Mystik, deren einzelne Auswirkungen ich hier nicht dartun kann, die aber klar sichtbar zum Beispiel bei Däubler erscheint. Hier liegen auch die nahen Berührungspunkte zum Buddhismus und zum orientalischen Imaginativismus. Else Lasker-Schüler sucht bewußt Beziehungen zum Arabischen, Klabund zum Persischen, zum Chinesischen. Die

ägyptische Plastik, die byzantinische, japanische Malerei ist uns von neuem in den Blickpunkt getreten.

Den Sinn des Lebens in mystischer Weltauffassung zu begreifen, wird der Wert eines neuen Ziels. Alle Gegensätze zwischen den Völkern, auch zwischen allem Lebenden, Tieren und Menschen, ja toten Dingen fallen dahin und machen einer kosmischen Gemeinschaft Platz, die Hunde sprechen (Werfel), die Sterne singen — die Natur erfüllt sich mit menschlichem Denken, menschlichem Aussehn. Vom Menschen aus gestalten wir die Welt — er ist das Maß aller Dinge. — Und doch wird über den Einzelnen hinweg in höherer Gemeinschaft alles Seins der mystische Zusammenhang gesehn. Die Heiligkeit des Lebens erwächst aus metaphysischem Erleben.

Bis es dann plötzlich einen Umschwung gibt, und man das Heilige sucht als Negation des Irdischen. Und das ist der Zynismus. Es ist der fünfte, letzte Weg. Er ist die gleiche Form des Heiligen, die nur das Leben ganz zerstört, verlacht, um nahe, fest, zutiefst das Ewige zu spüren. Und Hardekopf steht im Unendlichen. Er packt es, wenn er mit dem Endlichen nur spielt. Die Bälle seines Spiels zersplittern leicht, graziös den Gegenstand, und aufragt klar das Ganze, Ungeteilte. Hier ist die Kunst ganz spitz geworden, und sie jongliert mit ihren Elementen. Das Dargestellte selbst verschwindet ganz, und nur die Darstellung noch bleibt.

Hier liegt ein Wesenszug, der stärker noch in Malerei und Plastik in Erscheinung tritt.

Expressionismus ist das Ganze, ist das Gesetz, und alle Teile sind nur noch Symbol.

Diese fünf Wege durchziehen das ganze Gebiet. Ausstrahlungen sind sie, Kreise konzentrisch gleichsam, gehäuft um diesen Mittelpunkt: Unendlichkeit.

Sie führen zu dem Rückgang, zu dem Element, zum Absoluten. Und wenn die Künste seit der Renaissance zentrifugal gebildet waren, so sind sie jetzt zentripetal. Die kopernikanische Wendung der Kunst. Die Wendung vom Außen zum Innen.

Die Wendung zum Autonomen, zum Unmittelbaren, die Wendung zum Ich.

Daraus erwächst die Aktivität, das Gesteigerte, das scheinbar chaotisch Schreiende — gotischer Dom — der doch das Gesetz ist. Der Ausdruck.

Das ist es, was der Richtung den Namen gab. Es ist die Folge konsequent aus jenen fünf Komponenten, die ich voraus-stellen mußte. Sie alle sind die Grundbedingungen, um dieses Eine zu schaffen, das nun heraustritt: den Ausdruck.

Nicht mehr will man photographische Treue im Bild — im Gedicht den Dialekt, die Prosa, das Unpathetische — aufwächst man klar bewußt zum stärksten Ausdruck. Plastisch. Höchste Intensität. Das Pathos. Den Vers. Die Strophe.

Expressionismus.

Wenn dies das Gemeinsame ist, in dem wir stehen, dann ist doch jeder Künstler wieder für sich selbst ein Selbst.

Die Zeitstilarten sind nicht Uniformen, sie sind der gleiche Geist, der alle birgt und der doch jedem selbst den eignen Weg ermöglicht.

Denn nur das Selbst ist Wert.

Und jede Zeile muß so sein, daß sie kein andrer jemals schreiben könnte, nur dann kann man von Dichtung sprechen.

Becher und Trakl, welch ein Gegensatz! Jeder ein Wert, jeder eine Welt. Becher stoßhaft, Qual, Rausch, ungeheure Steigerung des Werts, Aktivität, und Trakl — der Hölderlin unserer Tage, er schafft sich seine Welt verdunkelnd, dämmernd, Schatten purpurner Sonne.

Else Lasker-Schüler singt blühende Rhythmen, und August Stramm wirft Worte hin wie Blöcke. Herausgeschleudert. Einsam. Machtvoll. Das Wort noch empfindet er als feindlich — letztes Fassen des Unendlichen — stärkster, geballtester Ausdruck.

Gottfried Benn lacht über die Welt, und Werfel liebend tastet sie mit zarten Händen.

Bei Iwan Goll vermischt sich Wirklichkeit und Mystik — wunderbares Band —, und kraß zerfallen sie bei Ehrenstein.

Theodor Däublers breite, schwere ungeheure Wucht begegnet dem grazilen Verse Hardekopfs.

Die Frömmigkeit Max Herrmanns steht gegenüber dem lachend-ernsthaften Verse Jacob van Hoddis.

Und Wolfensteins kalter und eiserner Rhythmus behauptet sich klar bei dem reißenden Ton der Verse Paul Boldts.

Die Mystik Heynickes und die Resignation Kurd Adlers.

Georg Heyms grauenbergende Welt und Edlef Köppens anklagender Schrei.

Wieland Herzfeldes buntrauschender, rieselnder Vers und Stadlers schwere, gleitende Diktion.

Gegensätze, nur Gegensätze, und doch eine Einheit. Gemeinsames Ziel, das sie alle vereint: Zu schaffen den Menschen, zu schaffen den Geist, neu zu erobern die Erde für Gott. Das Unendliche dartun im endlichen Stoff.

Expressionismus.

DER EXPRESSIONISTISCHE CHARAKTER IM DRAMA

Von Waldemar Penkert-Passau

Charakter —! Was ist Charakter? Er ist keine stofflich-bunte Einheit, Zweiheit, Vielheit, kein monadisches Sammelsurium von Pünktchen geistiger und materieller Lebendigkeit, Pünktchen, die — da sie eben als vorhanden behauptet werden — zur Außenwelt in gewissen Beziehungen notwendigerweise stehen müssen, nein: Charakter ist eine mehr oder minder gewaltige Kraft- und Energiepotenz, scheinbar und visionär wie alles Reale, realer als eine Abstraktion, in jeder Weise ein Intelligibles, das nach außen nur Schatten und Reflexe wirft, unbestimmte, mannigfaltig-individuale Spiegelungen, denen zweifelsohne die logische Urteilskraft in der Bahn des Objektiven abzusprechen ist. Dies wahre Sein der Spiegelungen folgert sich erst daraus, daß sie imaginäre, nur in zweiter Linie durch das Gefühl und resentiment bestimmbare Bilder zu entwerfen imstande sind. Das scheint im ersten Augenblick eine zu rasch entwickelte und aufgerollte Kettenerklärung rein psychologischer Vorgänge. Sie enträtselt sich aber rasch, wenn sie — diese Vorgänge — durch das Prisma dramatischer Philosophie betrachtet werden. Charaktere sind also nur Scheinmomente, die uns deshalb nur als erkennbar, sichtbar, empfindbar werden, daß ihnen eine Reihe von Akzidentien anhaften, etwa wie der Substanz — deren primäre Wesenheit ich leugne — die Ver-

änderlichen: Größe, Beschaffenheit, Figur, Dichtigkeit, Farbe, Geruch, Schwere und andere. Unahnbar tief sinkt somit der Charakter in die Welt des Bloß-Gedachten, des Unterbewußt-Erschauten, des Seltsamen zurück. Halten wir das fest. Die wunderbare Lebendigkeit und Lebhaftigkeit des Protoplasmas ist ihm ebenso eigen wie die Wahrscheinlich-Unwahrscheinlichkeit der Theorie!

Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, daß, zieht man von diesem Immateriellen, diesem charakteriellen Potenzschein die Akzidentien (etwa: Individualauffassung von Gut und Böse, grausliche Steifheit, Eitelkeit usw.) ab, so fällt das ganze Gebäude in sich zusammen, und es muß sich die Vorstellung eines mit rothäutigen Fleischteilen besetzten Kalziumskelettes bilden. Nichts weiter! In toter Starre liegt der Körper da, oder auch: Er handelt, aber wie eine Drahtpuppe, wie eine Maschine! Die Menschengestalten im Rampenlicht sind deshalb — wie Feinde des Theaters grimmig bestreiten — keine Nackten, keine Wesen, die man ihrer schönsten Hüllen schamlos beraubt hat und sie auf zehn Meter Breite und Länge spazieren führt. Sie werden nun gerade zu echten Menschen, werden eingekleidet und uniformiert, jeder mit seinem Mäntelchen, sie sind entschieden, wenn auch in heißeren Umrissen und geballten Formen, wahrere, lebendigere Wesen als die auf der und über die runde Erde sich raufenden, küssenden, vermehrenden Menschlein. Marionetten? — Gewiß! Aber Marionetten, die wissen, warum sie da sind, die wissen, wer sie mit tödlicher Bestimmtheit leitet, die wissen, wohin sie der mit tausend Stationen gekennzeichnete Leidensweg zu führen gedenkt, Dinge und Einsichten, die dem größten Teil der herumlaufenden Sterblichen unlösbare sieben Welträtsel aufgegeben haben!

In die Faktoren, aus denen wir die Bausteine für den Charakter herauslesen müssen, spielt noch ein weiteres Glied herein, eine, wie schon am Beginn angedeutete, Reflexwirkung, also auch wieder ein Schatten, ein Schein — wie es ja bei unserer immateriellen, neuplatonischen Definition nicht anders sein kann. Neuplatonismus und Expressionismus berühren sich in so hohem Maße, daß man gewillt ist, eine neue Grundlage aufzubauen. Die Nerven des Menschen sind etwa sein geistiges

Gerüst; treten sie in überreizte Spannung, so müssen sich auf die Außenerscheinung des ganzen Wesens Wirkungen bemerkbar machen, die, da wir ja den Charakter letzten Endes als eine geistige Akzidenz des substanziellen Körpers weiterhin auffassen können, notwendigerweise in die Sphäre jener Energiepotenz, eben des sogenannten Charakters, zurückfallen. Gewisse Schatten oder Lichter werden scheinbar ganz harmlos auf die geistige Erscheinungswelt einen Einfluß ausüben und werden daselbst Umformungen, Neu- und Rückbildungen hervorrufen.

Weiter —

Denn was hat diese Erörterung für einen Zweck?

Diese Schatten oder Lichter fallen von der rein-sachlichen, ursprünglichen Grundwurzel (z. B. Nervosität, zu starke Sexualspannung etc.) aus auch auf den zusehenden, betrachtenden, hörenden Außenmensch, den außerhalb des Rampenlichtes Sichbefindlichen, und haben das merkbare, aber an und für sich erfolglose Bestreben, die gleichen Wirkungen hier wie dort auszulösen! Das ist zunächst nicht möglich. Da muß der Bühnenkünstler eingreifen, mit unermüdlichem Eifer nachhelfen. Sein ureigenstes Gebiet, sein herrlichstes Können ist die Schöpfung jenes übertragenden Funkens, jenes willigen, dehnbaren und glänzenden Bandes. Hier finden sich die Gründe für die seltsamen Wirkungen der schwierigen, aber beliebten Symptomhandlungen des Darstellers; sie mit feinem Blicke aus jedem Wort herauszulesen, sie mit feiner Nase in jeder Atmosphäre zu empfinden, ist die vornehmste und vornehmlichste, taktische Aufgabe des Mimen!

Was läßt sich aus dem Gesagten gewinnen? Es wäre eine Leichtigkeit, nun weiter auf das expressionistische Drama im allgemeinen und über die Schauspielkunst im besonderen zu folgern.

Aber weiter —

Was ergibt sich für den expressionistischen Charakter im Drama? — Seine Grundlage muß eine ausgeprägte, ein aus dem Meere von wimmelnden Nebenumständen und Begleitzügen sich heraushebendes Felsenplateau sein, auf dem sich in abendlicher Konturenschärfe ein Bild zeichnen, eine Statue errichten läßt, die auf den ersten Blick als das erscheint, was sie auch gelten

soll. Es ist meiner Ansicht nach erst ein sekundäres Erfordernis, die Sprache nach Möglichkeit auf das schärfste, eindrücklichste und kürzeste einzuschränken, vielmehr wird dem expressionistischen Drama das Ziel eines bis in alle Einzelheiten als ideal-geistig-vergeistigtes Blutbild dastehenden Wesens vorschweben müssen. Zu wenig Worte, gar nur hingeworfene, wenn auch als Inhalts- und Stichwort des beabsichtigten Satzes notierte, Silben ein ganzes Bühnenwerk hindurch entfernen entschieden das expressionistische Drama von seiner eigentlichen Bestimmung und von seiner historischen Absicht, doch dereinst nicht als Experiment, sondern als eine Stufenerklimmung zum steilen und dornigen Gipfel des Vollkommen-Künstlerischen angesehen zu werden. Letzten Endes zeichnet doch der Dramatiker mit seinem Namen, bei zu großem Wortmangel aber muß die dargebotene Kunstleistung als blutiger Dilettantismus erscheinen; denn es läßt sich mit Fug und Recht vom Darsteller nicht verlangen, daß er Mime und Dramatiker zugleich ist. Das Autorenstück wird in jedem Falle und in allen zukünftigen Zeiten — mögen die Gegner auch hundertmal bedenklich den Kopf schütteln oder gar auf dem Standpunkt beharren, daß es bis jetzt eigentlich ja kein Schauspielerstück gibt, ich sage: Das Autorenstück wird die einzige dramatische Kunstform bleiben!

Endlich wird die zweite Forderung aus dem Kern der Charakterdefinition herauszuschälen sein, daß die Sprache und die einzelnen Handlungsphasen in erhöhter, ja in systematischer Weise für die Symptomhandlung abgestuft und eingerichtet sind. Das Individuelle des expressionistischen Charakters teilt sich — förderlich den Eindrücken der Sprache und des Dargestellten — in keinem Maße so dem Betrachtenden, Zuschauenden mit wie eben durch die Symptomhandlung. In ihrer seltsam-verborgenen, kaum zum kritischen Bewußtsein gelangenden, aber nie entgehenden Erscheinungsform bleibt sie berufen, ein neues, schönes und anregendes Feld für Dramatiker und Mime zu erschließen.

Das herrliche Eisschloß einer ewigen, harmonischen Charaktereinheit ist der Prellbock und das Falleisen im expressionistischen Drama. Da ist so manches schon gepurzelt, hat sich überschlagen und ist in seinen äußerlich so schönen, innerlich aber

unendlich zeitlichen, unharmonisch zusammengesetzten, in rasender Ungeduld und Bezähmungslosigkeit zerrissenen Gliedmaßen kaputt gegangen. Es läßt sich nicht leugnen, daß das neue, vorliegende System, die Expression im Drama, des Leimes nicht entbehren kann, dazu sind die Extreme zu gewaltig, die Erschütterungen zu furchtbar und elementar. Macht nichts! Lyriker wandeln genugsam über die Bretter, nun einmal starke Zertrümmerer,

noch stärkere Aufbauer,

noch viel stärkere Donnerer — vor den Rundhorizont!! Tosend sich paarende Wildbäche, sprühend hämmernde Schlagwerke, sind die nicht ein Drama für sich, selbst in ihrem geistlosen, materiellen Dasein an sich? Nun: Eisgang, nun Lawinenniedersturz! Sturm, was bist du? Nichts! — Alles aber: Orkan!

UN-DING

DER DICHTER AN DEN MIMEN

Von Richard Euringer

Als die große Unrast aufstand in mir und meine Augen über meine Hände kamen (hungrige Wölfe), daß ich hinauslief, zu raffen, zu rauben, an mich zu reißen,

warf ich dir, mein Schatten, grelle Fetzen zu seltsamer Gewänder von Königen und Bettlern.

Durch Märkte stob ich unersättlich, durch Städte, weite Länder, ihren Leib zu fassen. (Es reichten mir die Häuser bis zum Knöchel, zur Hüfte schon die Berge, als ich hinunterstieg in Wirrnis, Lust und Not, in der Geschehnis heiße Lava die Arme stoßend):

da stürmtest du mit Flammenfersen über mich, und sprühtest Leben hell aus meinem Schatten.

Hieb ich die Dächer von den Häusern, wenn ich zusammenschleppend ihren Inhalt häufte, dir warf ich allen Fund als köstlich Spielzeug neidlos in die geschickten Finger.

Ein hunderttausendnerviger Vampyr, kroch ich in lasterhafte Nieren, jagte im Puls Verzweifelnder, tobte im Herzen Fesselloser grauenvollen Takt:

du wurdest strotzend stark, blühend und jung vom Blutschweiß meiner Ängste.

Geschichte und Legende flocht ich zu strengen Maschen, in dunkler Stube, sorgenvoll: der leuchtende, angestaunte Teppich trug dein Bild. Du warst der Schrei, der die Erlösung schrie, wenn ich an Ekel, an Galle übersättigt im Fieber fast erstickte.

Da ich der Menschheit Last in mir zusammenballte zu ungeheurem Druck, da warst du weithinrauschend die steile Fackel jäher Explosion!

Doch jetzt!!

Jetzt! Da ich in mich ging,

mein Auge zuschlug wie ein Tor, der Erde zu vergessen,

da ich verleugne, was am Wege liegt, in Truhen und Palästen, und, aus oft-oftgesponnenem Garn einen letzten Knoten zu schürzen, Tändeln nenne und Spiel meiner Kindheit;

ruhend in mir die ungeheure Kuppel nie gewesener Wirklichkeit erschaffe, aufpeitsche in den unerfundnen Raum;

nun ich, ein Schöpfer nach eigenem Gesetz, ein Seher, schon nicht mehr lauschend auf Einflüsterungen verschollener Welten, nur noch unendlich Unmögliches ertaste, zusammentrotze den Kosmos meines Gesetzes, der sein Gesetz in sich trägt, das niemands Gesetz war, Götter anrufe, die ich mir mache, und eine Sonne von geschmolzenem Harz und fließend Silber gieße als Trabanten zeitlos raumlosen Wachstums:

zwinge ich dich nicht, mehr zu sein als alles, was je du sahst und fandst und ergreifen konntest um dich her!?

Reiße ich dir nicht in verzücktem Übermut all deine Vorbilder entzwei und geißle dich, größer zu werden als Alle vor dir her, stürze himmeltief dich in dich selber, heiße dich Gipfel stürmen, zu denen keine Stufe banaler Wahrscheinlichkeit hinreicht, fordre von deiner Geste das gewaltig wilde Spiel am Abgrund bodenlosen Wahnsinns, stelle dich ragend hin, die trotzige Verkörperung einer bewiesenen Unmöglichkeit!?

Ich halte dich, ich halte dich jubelnd empor aus dumpfen Nebeln: leuchtender Schrei einer Unsäglichkeit!!

BÜHNEN

Von Jean Arthur Rimbaud

AUS DEN „ERLEUCHTUNGEN"

Die alte Komödie verfolgt ihre Akkorde und teilt ihre Idyllen: Boulevards von Schmieren.

Ein langer Holzpfeiler von einem Ende zum andern eines felsigen Feldes, wo die barbarische Masse sich unter entlaubten Bäumen entwickelt.

In den Korridoren aus schwarzer Gaze, folgend den Schritten der Spazierenden mit Laternen und Laub,

Lassen sich Vögel Komödianten nieder auf einen eingemauerten Ponton,

Das bewegt ist von einem mit eingebooteten Zuschauern bedeckten Inselmeer.

Lyrische Szenen, begleitet von Flöte und Trommel, beugen sich in Nischen.

Die an der Decke gelegen sind, rings um die Gesellschaftsräume moderner Klubs oder die Säle des alten Orients.

Ein Feenspiel bewegt sich auf dem Gipfel eines von Buschholz gekrönten Amphitheaters, — oder geht um und singt für die Böotier, im Schatten sich regender Hochwälder, auf dem Kamm der Kulturen.

Die komische Oper teilt sich auf unserer Bühne auf dem Kamm des Kreuzungspunktes von zehn Kulissen, die von der Galerie der Feuer aufgerichtet sind.

Deutsch von Josef Kalmer

ERKLÄRUNG*

Das Theater „Die Tribüne" war gegründet worden mit der ausgesprochenen Absicht, ein verantwortlich ethisch-politisches Programm zu Gehör zu bringen. Die Ankündigungen und Vorbereitungen ließen keinen Zweifel, daß in diesem Theater nicht nur die formal-künstlerischen Prinzipien eines revolutionären Expressionismus' gepflegt, sondern mit dem ihnen notwendigen Inhalt verbunden werden sollten; daß also unter „Politik" die radikale Richtung so gut verstanden werden sollte wie das Theater sich in künstlerischer Hinsicht der jüngsten Dichtung aller Zeiten zur Verfügung stellen wollte. Es sollten auch — aus der Erkenntnis heraus, daß die Gegenwart der einzige

* Wir erhalten obige Erklärung, die — um ihres Standpunktes willen — Beachtung verdient. Die Schriftleitung.

Weg zur Ewigkeit ist, grade die Tagesfragen diskutiert und zwar in einer aktiven Weise diskutiert werden — nicht anders als etwa im Theater der Antike. Die ganz starke Einwirkung, die erstrebt wurde, sollte natürlich vor allem auf die ausgeübt werden, die sie am meisten brauchten und die am meisten danach verlangten. Von Anfang an also wurde Zusammenhang mit den kulturellen und politischen Organisationen des Proletariats gesucht, und als der Bund für proletarische Kultur gegründet wurde, schloß sich die Tribüne dieser Organisation, die ihr in besonders sicherer und weiter Weise den Zugang zu dem besonders wünschenswerten Publikum schaffen konnte, sofort an; um so mehr, als schon vor Begründung des Bundes innerhalb der Tribüne der Beschluß gefaßt worden war, in den Betrieben zu spielen — den der Bund jetzt in großem Maße ausführt. Als der Bund Aufführungen für streikende Metallarbeiter verlangte, wurden sie zugesagt, ein Teil der Schauspieler wollte auch auf das Honorar für diese Vorstellungen verzichten. Nachträglich kamen einigen Mitgliedern Bedenken, zum Teil über die Berechtigung dieses Streiks, zum Teil über den Charakter dieser Aufführung, in der eine parteipolitische Aktion gesehen wurde. Dem zweiten Bedenken trat die Direktion, die überhaupt eine antipolitische, absolute, allgemein-menschlische Kunst an dem Theater gepflegt wissen will, bei. Damit waren die ursprünglichen Absichten der Tribüne aufgegeben. Wäre ihnen nachgegangen worden, dann hätte Tollers Wandlung, dieses Stück menschlicher Revolution und revolutionärer Menschlichkeit, vor kämpfenden Arbeitern mit besondrer Begeisterung gespielt werden müssen. Eine parteipolitische Stellungnahme wäre darin nicht zu sehen gewesen (ganz abgesehen davon, ob sie nicht wünschenswert wäre), wohl aber eine Stellungnahme. Die freilich scheint heute, wie in jedem Zeitpunkt der Zuspitzung weltgeschichtlicher Auseinandersetzungen, unvermeidlich: im Reformationszeitalter hätte ein Theater für die Papisten oder die Protestanten Farbe bekennen müssen, und so ist heute, wo der Riß bis an die Sterne reicht, eine allgemeine über den Parteien waltende Humanität eine Fiktion. Sie wäre eine bürgerliche Humanität, keine klassenlos-zukünftig-menschliche; sie wäre eine gefährliche Fiktion. Das fällt für den vorliegenden Fall um so mehr ins Gewicht, als ja vor den Gegnern der Streikenden allabendlich gespielt wird. Hätte die Arbeitgeberorganisation, der Verband der Metallindustriellen, also in diesem Falle eine Aufführung der Wandlung erbeten, nichts hätte auch bei der Opposition im Theater dagegen gesprochen, diese Aufführung zu machen. Die Arbeitnehmerorganisation aber h a t in der Tat die Aufführung gewünscht; und für sie hatte dazu der Dichter sein Drama gedacht.

Der Standpunkt der Direktion, die ihre antiaktivistische Stellungnahme mehrmals bekannt hatte, überraschte nicht, da aber ein Teil der Mitglieder, die in früheren Auseinandersetzungen anderer Art treu zu den die Prinzipien der Tribüne Wahrenden gestanden hatten, sich in diesem ersten brennenden Falle von diesen Prinzipien abgewandt hatte, sahen der künstlerische Leiter und der Dramaturg sich genötigt, außerhalb der Tribüne nach einer Gelegenheit zur Verwirklichung ihrer Absichten zu suchen.

Rudolf Leonhard

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Wie weit entfernt man von jener Menschlichkeitsgesinnung blieb, die den Wahn des Herrentums als das Grundübel verabscheut, beweist *Wilhelm Speyers* Lustspiel *„Er kann nicht befehlen"*, das den Idealtyp des kommandounfähigen Menschen schwankbehaglich den Bürgern preisgibt. Schon ging der gegenrevolutionäre Geist (Ungeist), mit dem, wie gesagt, allenthalben wieder die Literatenschaft sich leise anzubiedern beginnt, in die marktgängigste Ware: die platte Biederposse von Familiengeschmack ein. Daß das Stück sich allerlei Hintertüren offenhält, einen unmöglichen Terror mißgünstiger Genossen in der üblichen Rentnerentrüstung geißelt, andrerseits aber alle Gemüter zum Schlusse versöhnt, belastet es noch mehr. Natürlich ist es auch technisch spottschlecht, mit dicken Unwahrscheinlichkeiten, faden Verwechslungstricks, einem langweiligen Einleitungsakt und einer im Sinne sämtlicher Sonntagsnachmittagsstammtische geregelten Charakterverteilung. In der Aufführung im „Kleinen Schauspielhaus" machte Otto Gebühr aus der Rolle eines kurios bürgerfreundlichen „Proletariers", der einmal den Herren spielen darf, eine Studie von vielseitiger Humoristik, spendete ihr mit Nachdrücklichkeit eine knapp umschattete Vitalität. Georg Alexander tönte den „Amerikaner" diskret ab, Regula Keller hatte Frische und Natürlichkeit, Aribert Wäscher gab einer Arbeitercharge reelle Gedrungenheit.

Revolutionärer Instinkt pulst eher noch in manchen Stücken der vorigen Generation, und so holte das Lessingtheater *Strindbergs „Fräulein Julia"* und *Schnitzlers „Grünen Kakadu"* hervor. Der glänzend geführte, unbarmherzige Strindbergakt, dessen Dialog in wedekindnaher Groteskeruhe wechselt, läßt die unbedenkliche Lebensfähigkeit der Unterschicht über die fallreife Vorrechtskaste beharren und schlachtet sein Weibopfer mit unerschütterlichem Gleichmut; der Schnitzlerakt macht aus verspielter Weltuntergangs-Blasphemie den unbändigen Sturm elementaren Umsturzes platzen. Atmosphäre und Zusammenhalt war in beiden Stücken der Regie gut gelungen. Tilla Durieux schuf als Fräulein Julie eine beschwingte, herrlich akzentuierte, mit Äußerlichem und Innerlichem bannende Gestalt, die im Blick die Unentrinnbarkeit ihres tödlichen Malheurs trug, und hatte im Schnitzlerstück entzückend die Borniertheit so einer sensationslüsternen Adelspute. Eugen Klöpfer blieb des Strindberg-Dieners frauenbezwingenden Reiz schuldig, aber er besaß überzeugend das Schäbige, Verstockte, Egoistisch-Wüste des Parias und in der Schnitzlergroteske rührend Humorhaftes.

Das „Theater in der Königgrätzer Straße" führte — was längst in Berlin hätte geschehen sollen — *Wedekinds „Schloß Wetterstein"* auf: leider höchst unzulänglich, matt, belanglos. Die Geladenheit dieser drei Akte, in die bis zum Bersten alle Brutalität des sprengenden Triebs gebannt ist und die voll radikaler Sinnenrevolution moralisch jenseits jeder vertuschenden Lügenseligkeit gewittern, war zur mittleren Temperatur etwa Sardouscher Theatralik immunisiert. Ich erinnere mich, daß an einem Vortragsabend Gertrud Eysoldt und Ernst Deutsch den Dialog des ersten Aktes

lasen und aus diesem bloßen Vorlesen seine glühende Intensität unentrinnbar bezwangen. Jetzt hatte nur Ludwig Hartau solch mörderische Wucht. Johannes Riemanns Bemühen ward bei mangelndem Format eine schwache Kopie. Herta von Hagen hatte zwar annähernd Haltung, blieb doch um vieles zu nüchtern. Die Orska war wie immer das eigenwillige Gewächs, aber aus dem schicksalskrausen Boden Wedekindscher Geniegefilde war sie nicht gewachsen. Und wie die Vogelfreiheit des dritten Aktes zu einer mießen Philisterpension degradiert ward, das klagt die Regie grober Fahrlässigkeit an.

Demselben Theater gelang mit der Neueinstudierung von *Strindbergs „Traumspiel"* eine Leistung von edler Reinheit. Mag man an technischen Einzelheiten zu tadeln finden, das Ganze war in überirdische Feierlichkeit entrückt. Andacht errang sich die erschütternde Größe von Irene Trieschs Passionsgestaltung, von Ludwig Hartaus hinter Märchenschleiern aufklingendem Herzenslaut, von Alfred Abel, der den ganzen Jammer eines von Tragik Gezeichneten ausstrahlte, und auch die übrigen Darsteller fügten sich harmonisch in die Weihe des Mysteriums ein.

Im „Deutschen Theater" wurde *Shakespeares „Cymbelin"* von Ludwig Berger zu wirklichem Leben erweckt. Bergers Übersetzung, die das Ganze auf die Einheit lautlicher Musik bringt, und seine Inszenierung, die den Märchenumriß durch eine Grunddekoration mit andeutenden Nüancierungen erzielt, ergeben zusammen eine reizvolle Geschlossenheit. Diese Selbsteinschränkung ist sicher eine triftige Möglichkeit, Shakespeare zu spielen, und sie liegt wahrscheinlich nahe beim historischen Shakespeare. Nur hätte Berger noch konsequent weitergehen und überall in der Kostümierung beim Phantastischen bleiben oder Kampfszenen und dergleichen durch knappe Pantomime versinnbilden können. Auch durfte ein Besetzungsirrtum wie Decarli als König nicht vorkommen. Mit diesen Einschränkungen bleibt das Ganze als eine gediegene Arbeit bestehen. Helene Thimig war eine Imogen von makelloser Herbigkeit und keuscher Süße, Paul Hartmann ein Posthumus von kraftvoller Lyrik, Paul Wegener ein scharf markierter Jachimo. Hermann Thimig baute als Pisanio wieder eine durchgebildet saubere und vornehme schauspielerische Leistung. Sitta Staub machte aus der unergiebigen Figur der bösbösen Königin etwas geschmackvoll Diskretes und Anmutiges, Hans Wassmann aus dem närrischen Nichtsnutz Cloten eine bizarre Geschwindnummer. Eduard von Winterstein hatte markante Gravität, Paul Lange und Hans Schweikart waren mit Inbrunst Söhne der Wildnis, der erste dumpf dahintappend, urig, der andre voll auflodernden, schlanken Drängens. Und dieses Dramas schon so unbegrenzte Liebeseinsicht, die in umfassendster Verzeihung mündet („Knie nicht vor mir! Die Macht heißt Schonung, die ich üben will, und meine Rache heißt Verzeihung! Lebe und tu an andren besser!") macht die Aufführung zu einer ethischen Verkündigung, die bitternot zu uns und unsrer Zukunft hinüberschlägt.

Menschlichkeit, anders ausgedrückt und ins urtümlichste Bekenntnis aufgelöst, ist auch die Glorie aller slawischen Dichtung. In so einem unansehn-

lichen Frühdrama von *Tschechow: „Iwanow"* dokumentiert sich Menschlichkeit in der ohne Verklärung und Verdammnis gemalten Menschenschwäche und Menschengebrechlichkeit, in der nachsichtigen Wehmut, die um den trüben Kleinkram des Gewöhnlichen webt. In diesem Mann, der da die Pein des Gefühllosen auferlegt bekam, ist ohne viel Aufhebens eine bittere Alltagstragödie beschlossen — wenn er ohne es zu wollen wehtut, wenn der Dämon ihn wider eignes Wissen und Empfinden die kaltherzige Brutalität aussprechen läßt, wenn er in anfechtbarste Situationen verstrickt und Irrtümern und Verdächtigungen widerstandslos preisgegeben bleibt, denen er nicht gewachsen ist — wie schließlich über der ganzen Kumpanei irgendwie angebrochner Kreatürlichkeiten das „Du kannst nichts dafür!" sänftigend streichelt, bedeutet es eine wesentliche Einleitung zu einer lärmlosen, unaufdringlichen Tragödie der heimlichen Daseinsfragwürdigkeit. Diese slawische Luft strich nur stellenweise um die Aufführung in den „Kammerspielen", am besten um die Verlassenheitsstimmung am Schluß des ersten Aktes und um den hemmungslosen Galgenhumor einer Schmarotzerszene. Ganz innerlich und von Innen heraus aufbrechend war jene sich in ihrem Leid verzehrende Frau, aus der Maria Fein ans Herz greifend das Beispiel aller Schmerzensreich-Enttäuschten und Benachteiligten machte. Vollendet in jedem Zug von Maske und Gestus zeichnete Werner Krauß einen lädierten Gutmütigen, geflüchtet ins Alkoholische, von unterirdischer Enttäuschung zerfressen, mit krampfhaft erhaltener, umflorter Bonhomie die Verächtlichkeit seiner Existenz maskierend. Max Gülstorff gab einem gesunkenen, leicht verschmutzten Witwer die stille Ramponiertheit solcher Lebensalmosenempfänger, präsentierte nur ein bißchen zu gefällig das selbstverächtlich Drollige. Alexander Moissi hatte für die Titelfigur am glaubhaftesten das hilflos Egoistische, Thea Karsten für das Mädchen, das sich dem Verfehmten schenkt, nur unverdorbene Resolutheit. Elsa Wagner und Margarethe Kupfer malten in kleinen Rollen Genre vom besten Niveau, und Friedrich Kühne betonte an einem schäbigen Schwerenöter ergötzlich das ahnungslos Gemeine dieser Menschensorte. Die Rolle eines Arztes und die eines Kartenspielers wurden unentschuldbar talentlos traktiert.

MAX HERRMANN AUF DER BÜHNE *Von Erwin Reiche*

. . . . . ohne aber der Kritik des *Max Herrmann* über sein Theaterstück, sein Publikum und alle Festberichte (diesen einschließlich) vorgreifen zu wollen, muß ich hier — unter uns — von der Berliner Uraufführung des drei- oder auch vieraktigen Spieles *„Joseph der Sieger"* oder auch *„Albine und Aujust"* oder auch *„Freut Euch des Lebens"* erzählen. Das Mackele also saß im Schlußcafé wirklich ganz romantisch und klein an der Rampe, trank seine Münchner und sprach unter seinem großen Schädel und der goldnen Brille und hinter der Deutschen Zeitung spitz, böse und wurstig-pathetisch immer ins Parkett und in sein Stück hinein.

Dieses Stück nun, trotz Umarbeitung für Max Herrmann wohl Jahre zurückliegend, ist auf die lustigste Art, mit der sich eine Tragödie betrachten läßt, hingeworfen. Es ist fast so verrückt wie das Leben (das die Theaterspießer Tag für Tag und Nacht für Nacht versauen und nur auf der Bühne als eine unerhört ernste und heilige Sache behandelt wissen wollen). Das Stück also schleift — wie das Leben den Dichter — Akteure und Publikum durch aller Höllen Himmel: Zirkus — Bordell — Nachtcafé (da hockt dann das bleiche Mackele mitten drin und kümmert sich den Teufel noch um den Klamauk) — Schüsse knallen lustig und süße Weiber beben vergnügt vor Entsetzen unter brutalen Männern. Seeleneunuchen sehen entgottet Märchenwelten zusammenstürzen und fühlen nicht, daß alles, alles doch nur ein Märchen ist, in dem als einzig Echtes immerdar die Frauen herumkuscheln und die Lieabe schummrig lockt.

Bei Max Herrmanns Komitragödie, deren Dialog in Mattheiten zuweilen wohl an Vergangenheit und Vergängliches mahnt, an Wedekind (oder auch den Prinzen von Theben) zu denken, ist noch nicht mit Gewißheit Beweis für Scharfsinn. Die Bilderfolge ist mit — im einzelnen saftigen — naturalistischen Mitteln ein reizvoller, manchmal tief gefaßter Ulk (von einem gar nicht Ulkigen geschrieben), ist schließlich eine nicht gearbeitete, sondern mit einer Hand hingeschmissene Verhohnepipelung (derer auch schon vorweg, die sie etwa stumpfsinnig auslachen würden).

Im Kleinen Schauspielhaus die Verbildlichung dieses realen Poetenspuks ward schon um deswillen mit Glanz ausgeführt, weil ein richtiger Regisseur — Karlheinz Martin — das Atelierfest leitete und aus den Mimen Farbiges hervorzauberte: Roma Bahn-Martin vor allem gab das kindhaft rührende Fleisch zu einem Wedekind-Gedanken und war, oft schon ganz ausgestaltet, Lulu und Ilse (von Max Herrmann) in einem. Dazu das Nervenfeuerwerk des in Brutalitäten stets zwingenden, im übrigen durch Seele nicht überlasteteten Hermann Vallentin und in tonsicherer, femininer Bizarrerie packend Hubert von Meyrinck.

Das Stück wurde zu Ende gespielt und sein Dichter-Conferencier mit einem Jubel umstürmt, in dem zwei, drei Pfiffe ohnmächtig zischend ertranken.

DRESDNER THEATER

Von Alfred Günther

An das Tempo kann man sich schwer gewöhnen. Ibsen-Premièren. Gerhart Hauptmann-Premièren. Dann zwei Belanglosigkeiten. Eines Tages im Alberttheater Georg Kaiser (was nicht dem, eher den Zuschauern schadete). Plötzlich ein Ereignis: *Friedrich Wolfs „Das bist du"*. Ein entscheidender unbestrittener Erfolg im Schauspielhaus. Man führte wieder einmal in Deutschland. Und braucht nun weiter nicht Kornfeld, Kaiser, Wedekind, Sternheim, Johst zu spielen. Oder doch? Und Claudel, und Büchner? Wenn auch Friedrich Wolf sich wichtiger erwies als alle Goerings, Kaisers, Kornfelds.

Im Semper-Haus ernüchterte *„Die Frau ohne Schatten"*. Nur einen Akt lang lebte man mit. Sah ferner ein, daß diese Dresdner Oper sich zu-

sammenreißen muß, wenn sie nicht belanglos werden will. Wird ein Generalmusikdirektor die Sache machen? Ein Genie an das Pult! Aber auch ein Genie als Bühnenleiter! Im Alberttheater macht man komische Überanstrengungen, die nichts helfen. Verlaß ist nur auf das Schauspielhaus. Vier verantwortliche Männer tun dort die Arbeit. Und es geht. Nur an das Tempo kann man sich schwer gewöhnen.

Also außer dem Ereignis Friedrich Wolf einige Repertoire-Erweiterungen. Ibsen-Spielplan, Gerhart Hauptmann-Spielplan wird ausgebaut. Dazu zwei Aktualitäten: holländischer Import, ein neutrales Allerweltslustspiel *„Femina"* von der Firma v. Rossem-Soesman. Und Speyers *„Revolutionär"* (Mißverstandene Huldigungsgabe an die Revolution?), ein Anarchistenroman ohne Beziehungen zur Zeitgeschichte. Im übrigen spielt man weiter nicht oder zu wenig Wedekind, Kaiser, Kornfeld, Sternh . . . Und so weiter. Man sagt es fast ohne Vorwurf. Jeder Spielplan ist ein Kompromiß.

Niemand konnte erwarten, daß man *Friedrich Wolfs* Spiel *„Das bist du"* am ersten Abend und allen folgenden Aufführungen mit solcher Entschiedenheit aufnehmen würde. Es ist der größte Erfolg der Spielzeit geworden. Auch äußerlich. Allerdings auch eine der stärksten Aufführungen, die man seit langem hier sah. Der Dichter fand die besten Helfer. Viertels Verdienst ist groß. Welch echt künstlerischer Mensch, welche Bildung, Kenntnisse, Dienstbarkeit! Trotz Felixmüller, der für Wolf das tat, was Kokoschka bei seinen Stücken (unter Licho im Alberttheater) sich selber tun konnte. Ein seltener Fall, daß einer die Visionen des andern so deutlich sieht. Wieder wie damals bei Kokoschka erlebte man, wie anschaulich, greifbar, begreifbar, visionär Geschautes werden kann. Philosophisches Spiel, Gedankenlyrik, religiöses Drama: fast zu deutlich auf einer Bühne, die einfach und eindeutig den Menschen groß vor eine farbige Fläche stellte. Die primitive Szene Felixmüllers war stark, weil die Expression der Farbe stark war. Die Silhouette der „Wesen" auf dem Berggipfel gespenstischer Bezirk. Wahrhafte Erweiterung szenischer Kunst aber die Lichtmagien der kosmischen Landschaft der Schluß-Szene. Klingelndes Glas, Eismusik der Ewigkeit, steigerte vor den rot-grünen Pyramiden die letzten Dialoge ins Zauberische. Kaum je hat man solche szenische Wirkung erlebt. Aber man unterschätze nicht die Leistungen der Darsteller. Melitta Leithners Martha, rotbrennendes Weib, ihr nahe die jugendlich-ekstatische Gebärde des Liebenden; Walter Iltz hat die schöne große Geste Hodlerscher Figuren frei übertragen. Meyers fromm-pilgerhafter Andreas, Mehnerts satanisch-düsterer Schmied. Vier Meisterleistungen. Einfach und nirgends grob oder plump. In der dämonischen Szene, in der Kreuz, Bank und Beil sich verschwören, blitzte nur erst auf, wie gespenstischer Dialog von Grimassen wirksam zu machen wäre. Bei solcher Darstellung ist der große Erfolg kein Wunder. An dieser Stelle braucht Friedrich Wolf nicht gerühmt zu werden. Nicht seine Geistigkeit, die Urfragen kühn und hartnäckig zu stellen, Kraft und Weite hat. Nicht seine Kunst, eine Gedankendichtung so im Ursprünglichen zu gestalten, vier Menschen einfach und groß, Urgefühle, zu umreißen. Dieser

Dichter ist gewonnen. Ein Stück des geistigen Theaters Tatsache geworden. Dresden führte einmal wieder in Deutschland. Es war ein Ereignis.

Eine *Ibsen-Première* 1919. (Wir sind fünfundzwanzig Jahre hinterher). *„Klein-Eyolf"*. Schicksal Ritas und Allmers. (Die Leithner und Wiecke machten es ergreifend.) Eins der wärmeren, weicheren Stücke des Norwegers. Fast milde. Unerbittlichkeiten? Das Leben muß ertragen werden. Das Leben läßt sich ertragen. Aus der Rückschau gesagt. Man wird gerührt. Wie es gesagt wird, beunruhigt heute nicht mehr. Es ist problematisch, was da geschieht. Wir sind schon auf Wesentliches, Entscheidendes, Unmittelbares eingestellt. Wo man früher Geheimnis sah, sieht man jetzt Rebus. An Stelle von Seelenkunst sieht man Technik, Fragestellung, Abwicklung. Enttäuschungen vor Ibsen sind uns nicht erspart. Dennoch Augenblicke: Worte, Gebärde, Verstummen. Das Unfaßbare ist vernehmlich. — Bei der Aufführung wünschte man sich eine Kammerbühne. Das intime Theater, eine Selbstverständlichkeit, kam noch nicht in Dresden. Ist es unwichtig? Man sagte sich: Um wieviel wahrer klänge manches, wenn es leiser gesagt wäre! (Würde es auch wahrer sein?) Die Leithner und Wiecke waren — in Augenblicken — ergreifend.

Zwei Lustspiele *Gerhart Hauptmanns*. (Wir sind ungefähr zwanzig Jahre hinterher.) *„College Crampton"* mit Meyer im Schauspielhaus. *„Die Jungfern vom Bischofsberg"* im Alberttheater. Liebenswürdige Genrekunst. Da eine Figur. Was man ein Original nennt. Dort mehr das Lyrische. Ahnung dessen, was ein Sommernachtstraum sein kann . . . Dennoch. Menschliche Töne.

Crampton. Studie zu einer Figur. Ein unzuverlässiger alter Mann, dem nicht zu helfen ist. Na und? So etwas notiert man, um eines Tages daraus etwas zu machen. Hauptmann hat es nicht gemacht. Unterhält man sich dabei? Zwei verliebte junge Leute. Hier Geld. Dort Schnaps. Liebenswürdigkeiten. Schwächen. Ein Mädel, das an seinem Vater hängt. Und ein reicher Bräutigam, der helfen kann. Rührendes. Liebenswürdiges. Mit Geld kann man helfen. Im Drama? Welche Romantik! — Eine frische Aufführung. So ist das Leben. Ganz genau so. Meyer saftig, breit gepinselte Figur, realistisch, pantomimisch. Sehr porträtähnlich. Schon zu weit verlumpt. Wenn man nur gefühlt hätte: Schon zu weit abseits. Dieser graubärtige Säufer und Spieler aber hatte verzichtet. Man glaubte ihm noch weniger als Hauptmann den Entschluß (die Fähigkeit) zur Arbeit. Fast zuviel echte Töne. Es konnten einem wahrhaftig die Tränen kommen.

Auch diese „Jungfern" sind nicht gemacht. Ahnung, Erinnerung eines Sommernachtstraum. Noch nichts. Noch lange nichts. Aber doch schon ein Ton, ein Klang, ein Schweben. Der polnische Doktor sagt ein paar Worte. Und die kleine Lux mit der Geige. Und vier Mädels, die zusammen weinen. Und ein paar Familienszenen. Außerdem ohne Beziehungen: Ein Oberlehrer. Ein Oberlehrer neben sehnsuchtsvollen Mädels. Sommernacht. Es ist eher ein Salon-Lustspiel mit abgewiesenen Freiern. (In den „Rebhühnern" Carls waren es wenigstens groteske Freier.)

Hier lacht man nicht einmal. Und soll man Hauptmann-Biographie nachlesen? Man wartet, bis der polnische Doktor wieder etwas Schönes sagt. Und die Mädels noch einmal zusammen weinen und lachen. — Das andre, das Salon-Lustspiel, konnte man im Alberttheater. Sehr nett. Franz Steins Oberlehrer sehr gute Zeichnung, Gustav Rothes Vagabund, Komiker. Das andre von Hauptmann nicht gemachte Sommernachts-Traum-Spiel machte man auch nicht. Das ist keine Kunst.

Aber wie gewichtig, echt, vornehm diese Hauptmannschen Stücke gegen eine solche Sache wie das holländische Lustspiel *„Femina"*. Man erinnert sich daran, und an Stelle von Menschenbildern sieht man Witzblattfiguren irgend eines eleganten Zeichners. Wie eine junge Frau sich um einen Arzt bemüht, der nicht weiß, daß junge Witwen sich nur psycho-analytisch behandeln lassen, weil sie den Arzt heiraten möchten. Elegante Welt, aber sehr langweilig. Sie verlobt sich zum Schein mit ihrem Onkel. Der sich als Bräutigam sehr wohl fühlt. Aber sich dann ausspricht mit dem andern, der wirklich geheiratet werden soll; beim Verlobungsessen. Wie Mehnert das macht, wie er Austern ißt . . . Die Verden plaudert so etwas reizend hin. Aber es war doch um viele Grade zu langweilig. Überflüssig, meine Damen und Herren, selbst wenn Darsteller von solchen Paraderollen entzückt sind. „Unter"-Haltung.

Wilhelm Speyers „Revolutionär" endet mit einem Selbstmord. Ein russischer Student in Leipzig weiß nicht mehr, welche von drei Frauen die richtige ist. Er stirbt in den Armen der wilden polnischen Wirtin. Lydia, die Anarchistin, hat ihn ganz verloren, da ihn die Anarchistenlaufbahn zu sehr aufregt, zu viel Ansprüche stellt. Und das nüchterne (und doch romantische) deutsche Geheimratstöchterlein hat ihn nicht retten können. Er vergaß fast, daß sie sich ihm hingegeben. (!) Deutsche Tüchtigkeit wird gegen russische Seelenwildnis ausgespielt. Unbehagliche Kriminaldramatik. Ein Roman. Im Stoff befangen. Geschickt gebautes Theaterstück. Etwa: „Warschauer Zitadelle". Am Schluß knallt es. Wieckes Regie suchte zu veredeln. Es nützte nicht viel. Etwas zu spielen, für die Darsteller. Die Leithner als Russin, schwarz; stark.

Im Alberttheater: *„Der Brand im Opernhaus"*. Das erste Stück von *Georg Kaiser* an einer Dresdner Bühne. Oktober 1919. Und wenn dieser Kaiser wirklich nur ein Sudermann des Expressionismus ist. Er ist doch etwas für das Theater. Pompöse Aufgaben für Regie und Darsteller. Also für jede Bühne nötig. Das Frankfurter Neue Theater brachte vor Monaten als Gastspiel die „Koralle". Und wenn es auch keine echte Koralle war. Glänzendes Falsifikat. Das Alberttheater hatte die Auswahl unter einem Dutzend Dramen Kaisers. Es durfte sich an keins wagen. Und nahm das literarischste, raffinierteste, preziöseste, belangloseste. Wahrscheinlich beurteilt man an der Neustädter Bühne Stücke nach dem Stofflichen. Hier war Historie, Kostüm, Erotik. Spielen wir! Nur eine Szene. Billig. Wenig Figuren. Na also. Ein bißchen viel Rotfeuer wird gebraucht. Wir haben es. Es war wirklich zum Lachen. — Alle Komödiantik, die ein Literat zu beschwören vermag,

prasselt in diesen Tiraden des Herrn von X in die Luft. Vor dem feurigen Prospekt der Lasterhaftigkeit von Paris, in dessen Flammen Sylvette mit dem Dirnenring des Königs am Finger den reinigenden Opfertod der Alkeste sucht. Ein bombastisch geschmäcklerisches Barock mit allerhand Chinoiserien. Einer erzählt Zötchen. Der andre redet seine Preislieder auf die reine große Liebe. Läßt sich nicht betrügen von der kleinen lüsternen Frau, die hinter dem Vorhang der Loge sich vom Operntenor lieben läßt. Sie jubelt ihr Glück heraus und geht, verstoßen, in den Tod. Dialektik kreist kalt um ein erotisches Motiv, karussellartig. Wie soll das Alberttheater so etwas machen! Das Rotfeuer war da. Und Franz Stein erzählte mit der Affektiertheit, die nötig war, seine pikanten Anekdoten. Kustermanns Ernst in allen Ehren. Aber diese Sylvette! Eine Novize. Warum sie lächerlich machen, die erst noch in die Theaterschule gehen muß. Der Vorwurf gilt der Regie. Man beschämt auf diese Weise nicht seine Darstellerinnen. Warum überläßt das Schauspielhaus der Neustädter Bühne solche Premièren des Ehrgeizes?

Zuletzt gab es in Neustadt eine *Lissauer*-Uraufführung. (Hier waren wir wieder einmal zu voreilig.) Ein Luther-Stück *„Die Anfechtung"*. Junker Georg auf der Wartburg wird vom Teufel versucht, prügelt den „Fuchs Gottes" zum Fenster hinaus. Der Beelzebub schwört, nicht wiederzukommen. — Es ist nur eben eine Skizze. Aus einem Luther-Gedicht Lissauers erwachsen. Die Gedichte sind gut. Die Darstellung war gleichfalls verfehlt.

Was bleibt außer einigen guten und einigen schlechten Aufführungen? Ist das Theater wesentlicher, geistiger, seelischer geworden? Der Winter ist da. Wir werden tief durch den Schnee in kalte Theater gehn, Feuer zu fangen. Herrische Gebärde eines alten Königs auf der Szene. Lächeln einer schönen Schauspielerin. Jäh ein Gesicht: „Du mußt dein Leben ändern!" Der Vorhang weht empor.

WIENER THEATER (ROSMERSHOLM) *Von Albert Ehrenstein*

Eine Nänie. In dieser Ersatzwelt voll Pferdeäpfeln und weißen Rossen von Rosmersholm, wo nur dem Gymnasiasten Phaeton im nobel abstürzenden Sonnenwagen zur Zehnuhrjause Pferdewürstel gegönnt sind, an der hinfälligen Krücke etlicher Neubesetzungen wagten des Deutschen Volkstheaters Kammerspiele einen — hoffentlich letzten — Rosmersholmgang. Rosmersholm riecht längst muffig, sein weißes Pferd hat graue Haare bekommen, der armselig symbolische Geisterschimmel, der durch dies Allerseelenstück spukt, verschimmelt, schon naht der Schinder und empfiehlt dem gespenstischen Klepper jenen vielleicht für einen Müller und sein Kind gruseligen Mühlbach, der am Rande dieses Ibsendramas abgründig plätschert. Die dichterisch gesehene Figur, die im vermodernden Adelsthing langweiliger und zerriebener Provinzadelsmenschen flackert, den ablebenden, aufsterbenden Ulrik Brendel, spielte der einzige geniale Schauspieler Wiens: Karl Götz. Er ging über und ein in Witz und Wesen des greisen Zigeuners, den der Geist verläßt

und letzte Reinheit auf den Selbstmordweg treibt. Schwand Theater und jede Umgebung, als Karl Götz die Bühne betrat, blieben vornehm Ludwig Wüllner (Rosmer) und bewegter Erika Wagner (Rebekka West) zurück in der braven und ihr schläfriges Publikum zufriedenstellenden Äußerlichkeit eines pastoralfreisinnigen Milieus, das sich in sein Nichts auflöste, als sich endlich Rebekka West alternden Ibsens Mystik: ein schimmelweißes Tuch über die Schultern warf, um sich auf dem Todesgang in den gewiß kalten Mühlbach nicht zu erkälten.

PRAGER BRIEF (TSCHECHISCHES THEATER)

Von Jaromir Weinberger

Hier einige Anmerkungen über die Aufführung von *Krasinsky's „Ungöttliche Komödie"* und des Belgiers *Charles Leberghe „Pan"* im Stadttheater Weinberge-Prag. Vor allem über einiges Bedeutsame der Regie Dr. Hilars, Dramaturg an diesem Theater. Nicht nötig, zu betonen, daß der Aufbau beider Werke im Rahmen der bühnenmäßigen Stilisierung geschieht, was wir übrigens bei jeder modernen Szene voraussetzen. Im Falle der „Ungöttlichen Komödie" war diese vereinfachte szenische Darstellung direkt conditio sine qua non; anders wäre es nicht möglich gewesen, diese 18 Bilder ohne Unterbrechung durchzuführen. Es ist von Wert, einige Details hervorzuheben. So beispielsweise die Szene im Narrenhaus, in vollkommenes Dunkel getaucht, ohne irgendwelches Vorderlicht, ohne Bühnengeräte, nur auf schwarzem Prospekt zeichnete sich das lange Fenster eng in der tiefroten Farbe, die Ausstattung also ebenso einfach wie wirkungsvoll. Was aber überraschte, waren die leicht hingeworfenen, fast samtweichen und direkt unmateriellen Prospekte einiger anderer Bilder. Sicher war es keine Leinwand und auch keine Kombination von Gegenständen mit improvisierten Vorhängen. Die Sache war sozusagen unfaßlich. Zu diesem Prospekte war aber ein ganz einfaches Mittel verwendet: sie waren durch ein Skioptikon hinter der Szene projiziert worden. Die Diapositive waren farbig. Durch Verwendung einer gewissen durchsichtigen Projektionswand, — deren Farbe und Material sind Invention des Regisseurs — und durch die Brechung des Vorderlichts war ein ebenso distinguierter wie suggestiver Effekt erzielt. Besonders dort, wo zu dieser Projektion des Hintergrundes noch die Kombination des Schattenspiels hinzutrat (die Geisterszene), wo beinahe in szenischer Unrealität die Gestalten der Haupthandelnden hervorwuchsen, während die Silhouetten der im Fistelton kichernden Geister in stilisierten Gruppen schlichen, — dort besonders war die Szene von wahrhaft niedagewesener Bewegung. Zu dieser Technik gesellte sich noch die neue Nüance — die szenische Musik. Sie diente hier nicht als übliche Ausfüllung, sie war einfach ein Glied unter den reproduktiven Möglichkeiten, sie hatte hier die gleiche Funktion wie Licht, Gesto, Bühnenatmosphäre. In der erwähnten Szene der kichernden Fistler erklangen hinter der Szene Glissandos der hohen Geigen,

während die engen langen Pfiffe der kleinen Flöte so wie die imaginäre Bahn einer scharfen Nadel den Raum durchschnitten. Diese Musik hast du in Wahrheit nicht gehört, ebenso wie die Lichtquelle nicht zu sehen war. Die Rampe warf beiläufig ein ähnliches Licht wie bei Opernouvertüren; der Vorhang war dunkelbraun, der Vortragende (Herr Roman Tuma) in riemengegürteten braunen Samt gekleidet, ein goldhaariger Knabe, das Haar kindlich geschnitten. Halb vom Vorhang gedeckt, sprach er seine Monologe mit sehr markanter Stimme, vollkommen ohne Gesto, vom untern Reflektor nur schwach beleuchtet. —

War die „Ungöttliche Komödie" ein Experiment rasch wechselnder Szene, so „Pan" ein Problem plötzlichen Wechsels der szenischen Stimmung. So war es besonders im ersten Akt keine leichte Aufgabe, die Einheit zu erzielen, wo das zarte symbolische Gewebe leicht angehaucht und melodiös in einigen Flächen mit der Realität und Ironie kontrastiert, hierbei — das ist nötig zu betonen — in einzigartiger Bühnensituation. Alle drei Akte spielten sich im Hirtenstalle ab; die gedankliche Bühneneinheit und dabei der Umschlag der Realität in den symbolischen Horizont lyrischer Passagen wurde durch ein simples Mittel erzielt. Wenn die Stalltüre im Prospekt auseinandergeht, sieht man nacheinander dreierlei: — Überschwemmung eines Sonnenaufgangs, Landschaft von Blütenapfelbäumen, den Panszug. Musik hinter der Szene schwingt in die Lyrismen. Die letzte Szene war Bacchanal, Schrecken der dörfischen Philister unter dem Pfeifen der Sirenen und dem Getöse brechender Wagenräder, im bläulichen Hintergrund der Zug nackter Kinder, Männer, Weiber. All dies bei absoluter Untätigkeit des Rampenlichts, starker Arbeit der oberen und hinteren Reflektoren. Ein feiner Schleier entrückte die stilisierten Gruppen dem Irdischen. Die Lyrik der Szene blieb ebenso subtil wie die auf der Messerspitze tanzenden Satire.

Nach der Revolution war dies eben eine Zeit, die der tschechischen Szene ein solches Werk gestattete, ein Werk gegen Pharisäerei und unsere erbärmliche Moral, aufbrausend aus heimlichen Träumen von Pan und seinem Kult.

Daß diese beiden Werke mit ungewöhnlichem Interesse aufgenommen wurden und großen Erfolg hatten, daß die Schauspieler sich begeistert ins Zeug legten, brauche ich nicht zu sagen. Übrigens gehört das ins Fach des Prager Zeitungsreferenten. Ich wollte Entfernteren zeigen, daß auch bei uns die Zeit nicht vertrödelt wird.